



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

19 | 2018

Photography and Trauma

Étrangisation et re-connaissance de soi : la dialectique du même et de l'autre dans la fiction de John Fowles

Sonia Saubion



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/3340>

DOI : 10.4000/polysemes.3340

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Sonia Saubion, « Étrangisation et re-connaissance de soi : la dialectique du même et de l'autre dans la fiction de John Fowles », *Polysèmes* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/3340> ; DOI : 10.4000/polysemes.3340

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Polysèmes

Étrangisation et re-connaissance de soi : la dialectique du même et de l'autre dans la fiction de John Fowles

Sonia Saubion

- ¹ Dans son essai intitulé « L'art comme procédé »¹, le formaliste russe Victor Chklovski joue sur l'ambivalence et la polysémie des homonymes *ostranénie*/*ostrannénie*, dont la double racine, et la variation orthographique qui s'ensuit, évoquent aussi bien la notion d'« écartement » que celle d'« étrangisation » (Todorov 76-97). Nombreux sont les auteurs contemporains à exploiter cette dimension nébuleuse entre le champ des possibles encore informels et celui d'une réalité abrupte ne pouvant s'esquisser que dans les contours flous et accidentés de l'altérité. En tant que fer de lance de la fiction postmoderniste, l'écrivain britannique John Fowles érige le concept de « déviation » par rapport à la norme au rang de véritable pratique artistique et s'inscrit ainsi à mi-chemin entre tradition et innovation dans la généalogie esthétique et littéraire. L'auteur s'imprègne dans un premier temps des écrits de ses aînés pour mieux s'en démarquer et imposer sa griffe par le biais de la parodie, de l'anachronie, de l'intergénéricité, du pastiche et de l'ironie. Usant de toutes les recettes narratives qui permettent d'instaurer un dialogue, même fictif, entre écrivains du passé et du présent, de mettre sur le même plan la voix des sans voix, du peuple anonyme et celle des canons littéraires, Fowles affiche l'artificialité de ses procédés stylistiques et rhétoriques pour nous inciter à réfléchir sur nos modes de représentation et d'appréhension du réel. Symptôme d'une crise des genres ainsi que de la dissolution du sujet postmoderne en quête de repères et de stabilité au lendemain du traumatisme suscité par la guerre et la menace nucléaire, le texte fowlesien esquisse le déchirement dialectique qui s'exerce entre le même et l'autre, révélant tout autant l'étrangeté du monde que celle du sujet existentialiste souffrant précisément de son douloureux rapport à ce dernier et de son incapacité à s'adapter.

- 2 S'il apparaît moins radical que Salman Rushdie dans le traitement du « réalisme magique », Fowles n'en demeure pas moins un précurseur en la matière, en envisageant le réel ordinaire sous un jour quelque peu étrange et différent et en opérant une synthèse dialectique entre des éléments d'inspiration réaliste et d'autres relevant d'une dimension onirique. Prisonniers d'un rôle dans lequel ils trahissent l'authenticité de leur moi profond, les personnages fowlesiens tentent de prendre la distance nécessaire pour reconstruire et se réapproprier le monde chaotique qui les enveloppe de son halo d'incertitude, et recouvrer leur identité par un processus d'individuation du moi qui repose sur la projection fantasmatique d'une identité fictive idéale. En cherchant à transcender le vide abyssal de leur existence, les protagonistes ne courent-ils pas le risque de se perdre, de coller aux masques de carton censés justement les protéger, par leur écran de fumée, d'une réalité trop dure à affronter ? Imitant à la lettre le geste d'isolement de l'écrivain en vue de reprendre les rênes de sa destinée, le lecteur fictif que constitue le protagoniste fowlesien « se désinvestit du monde extérieur » et « s'enferm[e] pour lire [...], fait de la lecture un état absolument séparé, clandestin en quoi le monde entier s'abolit » (Barthes 1993, 381). La tentation de déchiffrer sa destinée par le prisme de grilles de lecture formatées et de schémas structuraux pré-définis ne tend-elle pas à produire l'effet contraire à celui escompté, autrement dit à réactiver inlassablement les insatisfactions du lecteur « romantique » qui s'obstine à vivre ses rêves et ses passions par procuration ? Nous tenterons de discuter le paradoxe posé par l'acte de lecture, de voir si la projection dans des personnages de fiction peut avoir une fonction pragmatique et thérapeutique dans la vie des protagonistes fowlesiens². Le recours systématique au double romanesque dans les paradigmes fowlesiens soulève une fois encore la question de l'imitation entre l'art et la vie et du sens dans lequel cette imitation se produit.

Le roman comme terrain d'étrangisation et d'appropriation de l'auteur et du lecteur : le dialogue entre les genres et les époques

- 3 La pratique artistique de Fowles peut se concevoir comme un échange permanent et fécond avec les maîtres anciens et contemporains. L'auteur se confronte en permanence à ses modèles tout en les parodiant et en les pastichant afin de construire son propre cheminement artistique. Par quels procédés narratologiques, typographiques et stylistiques parvient-il à recréer l'atmosphère d'une époque qui lui est *a priori* totalement étrangère tout en faisant cohabiter deux régimes de discours au sein d'une même unité discursive ? John Fowles revendique sa filiation avec les grands noms qui l'ont influencé et se présente comme le scripteur d'une mémoire familiale ; l'auteur se doit de perpétuer la mouvance littéraire à laquelle il appartient tout en se préservant d'une trop grande culture inévitablement néfaste à l'originalité de sa propre contribution.
- 4 Si nous ne pouvons ignorer la différence de contexte culturel entre le tableau de Norman Rockwell, *Triple Self-Portrait* (1960)³ et le roman rétro-victorien de Fowles (1969), il semble pertinent toutefois de rapprocher les deux œuvres – picturale et littéraire – en termes de dates et de contexte épistémologique : leurs auteurs envisagent tous deux la création artistique en tant qu'elle s'inscrit dans une tradition tout en se démarquant de ceux qui ont contribué à son influence et à son inspiration. Assis sur un tabouret, le peintre Norman Rockwell peint son propre visage, plus jeune et plus beau, à partir du reflet de

son image qu'il entrevoit dans le miroir posé à ses côtés. Les portraits de Dürer, Rembrandt et Van Gogh, placés en haut à droite du tableau, constituent tout autant l'empreinte du passé que le socle d'un renouvellement pictural dont témoigne l'esquisse *en cours de réalisation*. Dans une même perspective, Fowles se joue lui aussi au chapitre LV de *The French Lieutenant's Woman* des changements de physionomie et de regards par miroir/vitre interposé(e) : l'auteur/narrateur, revêtant les traits d'un homme barbu que le lecteur aura tôt fait d'identifier, achève d'enfreindre les règles ontologiques les plus élémentaires en feignant de s'asseoir dans un compartiment de chemin de fer face à son personnage assoupi :

A whistle sounded, and Charles thought he had won the solitude he craved. But then at the very last moment, a massively bearded face appeared at his window. The cold stare was met by the even colder stare of a man in a hurry to get aboard [...]. It is precisely, it has always seemed to me, the look an omnipotent god—if there were such an absurd thing—should be shown to have [...]. I see this with particular clarity on the face, only too familiar to me, of the bearded man who stares at Charles. And I will keep up the pretence no longer. Now the question I am asking, as I stare at Charles, [goes as follows] what the devil am I going to do with you? (FLW 346-348)

Cette résurgence intempestive de l'auteur biologique « braconnant » (de Certeau 239) sur les terres de son propre univers imaginaire fait de la lecture « un art de locataire » pour reprendre la formule de Michel de Certeau (1).

- 5 Le lecteur fowlesien se trouve constamment propulsé dans des dimensions spatio-temporelles et des univers ontologiques parallèles qui sont le plan d'existence fictionnel des personnages de la diégèse victorienne et la réalité non moins fictionnelle d'un ou des narrateurs contemporains. Comme l'explique Fawcner :

[This narrator] is in himself an arresting feature in the constant oscillation between fiction and reality. He holds an intermediary position, not by being suspended in the limbo between the author's real world and the imaginary world of his art, but by belonging to them both. The voice of the narrator has very much the extrafictional tone of the person we meet in *The Aristos*: John Fowles himself, the real living man. This, at least, seems to be the intention behind deflating remarks like "I was nosing recently round the best kind of secondhand bookseller's". These casual intrusions and the large amount of documentary material give the narrator a factual image, an impression of really being there, beside the reader, in objective reality. (Fawcner 113)

- 6 Par un effet de réel que traduit une profusion de détails portant la description à saturation, l'auteur s'octroie le privilège de railler l'ambition des réalistes soucieux de conférer à leur prose un semblant d'authenticité. La transmission trans-ontologique de la thèière ou du pot à bière fissuré que l'auteur dit avoir possédé atteste à double titre la relation filiale qui s'établit non seulement avec son œuvre mais aussi avec Sarah, le fruit de son imagination à défaut d'être celui de ses entrailles :

She began with a Staffordshire teapot [...] and then a Toby jug, [...] a delicate little thing in pale mauve and primrose—yellow, the jolly man's features charmingly lacquered by a soft blue glaze (ceramic experts may recognize a Ralph Leigh). Those two purchases had cost Sarah ninepence in an old china shop; the Toby was cracked and was to be re-cracked in the course of time, as I can testify, having bought it myself a year or two ago for a good deal more than the three pennies Sarah was charged. But unlike her, I fell for the Ralph Leigh part of it. She fell for the smile. (FLW 241)

Au moyen de la locution périphrastique « was to » habilement réitérée et conjuguée au passé, l'auteur biologique traduit « la veine déterministe de cette fuite en avant du

temps » et donne l'illusion de tisser un lien de contiguïté entre le plan de sa propre réalité empirique et celui de l'objet de sa création (Fawcner 114, traduit par nos soins).

- 7 La citation qui jaillit du cadrage épigraphique de *The French Lieutenant's Woman* constitue sans doute elle aussi la forme indigène la plus marquée de cet outil critique que l'on nomme « intertextualité » selon lequel « un texte ne s'engendre jamais qu'à partir d'autres textes dont il opère plus ou moins la transformation » (Larousse 334). Dans le sillage de Derrida, Roland Barthes réduit le rôle de l'auteur à celui de simple « scripteur [qui] naît en même temps que son texte ; [et] n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont le livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant* » (Barthes 1984, 66). De même, dans *S/Z*, Barthes avait remis en cause la notion traditionnelle du lecteur considéré jusque-là comme un sujet « innocent » antérieur au texte : le lecteur est « déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes [qui sont] infinis » (Barthes 1970, 15). Déjà Julia Kristeva, infirmant le postulat structuraliste de l'organicité et de l'autosuffisance textuelle, avait envisagé l'analyse de texte à la croisée des pratiques scripturales et lectorielles⁴. Loin de « se limiter à l'extraction et à la reprise pure et simple d'un segment d'énoncé qui passe, inchangé, de son contexte d'origine à son contexte d'accueil », la citation apparaît plus souvent comme « une greffe hétérotextuelle » qui se donne comme telle, « une enclave qui affiche son hétérogénéité » par rapport à l'hypertexte au sein duquel elle a été « importée » pour y être finalement assimilée (Larousse 334). À l'instar des fossiles qui resurgissent, tels des corps à la fois étrangers et familiers, à la surface des plateaux de l'Undercliff, elle « insère dans [le texte d'arrivée] un fragment non assimilé d'un texte [de départ] qui se trouve repris sans que son étrangeté ait été réduite » (Larousse 334).
- 8 Dans une autre perspective, Laurent Jenny analyse l'intertextualité comme « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens » (Jenny 262). Jenny nous invite ainsi à repenser notre propre mode de lecture au sens où le tressage du texte à partir d'autres textes enchevêtrés revêt une importance supérieure au motif achevé :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. (Jenny 281)
- 9 Des textes tels que *The Scarlet Letter* de Hawthorne⁵, *The Merchant of Venice* de Shakespeare⁶ ou encore *Emma* de Jane Austen, pour ne citer que quelques exemples parmi les abondantes références, sont ainsi convoqués pêle-mêle dans *The French Lieutenant's Woman* sans amorce introductive de la part de l'auteur, renforçant par là même leur étrangeté tout autant que leur légitimité au sein de l'œuvre fowlesienne. De la même façon qu'il émaille son texte d'allusions intertextuelles destinées à ancrer son récit dans une époque révolue, l'auteur met un point d'honneur dans *A Maggot* à imiter le langage du XVIII^e siècle, étrangement obscur pour ses contemporains, par le biais notamment de la suppression de l'auxiliaire et du positionnement du verbe directement après le mot interrogatif dans les questions dites ouvertes et par la simple omission de l'auxiliaire à laquelle se substitue le verbe conjugué dans les questions dites fermées : on relève un grand nombre de ces occurrences dans les interrogations du juge dont nous citerons ici

les exemples les plus marquants : « *Know you [Rebecca's] true name?* » / « *And whence hailed she?* » / « *Has she family there?* » / « *When came she first to your house?* » / « *How came she in your claws?* » (Mt 157, souligné par nos soins) [...] « *In all this so far, seemed she truthful?* » / « *Wore she no cap or hat?* » / « *What response made his Lordship?* » / « *Thought you they had met before?* » (Mt 355, nous soulignons). L'inversion entre le sujet et le verbe après les adverbes de temps pour relater les faits s'inscrivant dans une séquence événementielle⁷ ou encore le remplacement des pronoms personnels sujets et compléments « you » et « we » par leurs formes anciennes (« *thou/ thee* » et « *us* »)⁸ ou de l'adjectif possessif « your » par « *thy* » constituent la trace phonique et scripturale des idiomes usités à l'époque. Les participes passés sont escamotés (« *spoke* » pour « *spoken* » [368]), les négations qui apparaissent aujourd'hui sur l'auxiliaire se trouvaient à l'époque rejetées après le verbe (« *I rejoice not* » [437]) rendant le texte aussi étrange qu'obscur de par leur profusion et leur association aux préfixes privatifs : « *At the most neighbouring places naught seems known of the two horses unaccounted for, or what else was left* » (Mt 285); « *He knew of no covens, and was firm none came here in winter save the aforesaid Egyptians; that he had never seen female flesh about the place, in all his many visitings, apart that of his ewes and his wife and a daughter [...]* » (Mt 285, nous soulignons).

- 10 L'œuvre fowlesienne se voit ainsi pénétrée d'un certain nombre d'influences littéraires dont les motifs, en perpétuelle évolution, resurgissent d'un roman à l'autre, rendant le texte premier comme étranger à lui-même et pourtant familier par l'éclat de sa réflexivité. Si Fowles donne l'impression de se jouer des conventions du passé dans l'exercice littéraire qu'il s'est assigné, il n'en respecte pas moins les codes et les recettes afin de les surmonter et d'asseoir sa légitimité. Au va-et-vient permanent entre romans du passé et du présent s'adjoint la multiplication des allusions intratextuelles aux œuvres mêmes de l'auteur, renforçant ainsi la difficulté du travail de décodage incombant au lecteur. Le récit englobant se voit contaminé par une note d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait à la vigilance du lecteur fowlesien situé au carrefour des différents univers imaginés par l'auteur.
- 11 Cette réinjection des motifs et des symboles d'un univers textuel à un autre semble corroborer la théorie de Lubomir Doležal selon laquelle les « mondes fictifs » s'intègrent à une mémoire culturelle (en l'occurrence celle du lecteur fowlesien) – en perpétuelle évolution – qui recycle ses éléments⁹. En saturant son texte de citations qu'il fait siennes tout en les réévaluant sous un jour étrange et singulier, Fowles cherche à se réapproprier un savoir et un langage qui appartiennent à la communauté linguistique toute entière. La scène diégétique des romans et nouvelles fait figure d'espace utopique, sorte de bulle parenthétique qui ouvre et referme temporairement l'expérience onirique au travers de laquelle les protagonistes en quête d'authenticité fantasment et transfigurent leur vie à défaut de se confronter à la réalité¹⁰. En opérant un décentrage, une défamiliarisation du sujet, le déplacement vers un lieu étranger permet au narrateur d'identifier ce qui, par effet d'éloignement, se déleste de son apparence ordinaire et revêt soudain une signification nouvelle, inattendue, voire extraordinaire.

De la dramatisation de la vie sur la scène à la tentation du récit onirique : vers une possible re-conquête identitaire ?

- 12 C'est par la construction langagière et la projection fantasmatique d'un idéal existentiel que le sujet parlant ou écrivant parvient à affronter la réalité de son identité au travers de celle qu'il tente de se forger. Dans le chapitre « Crime and Punishment », Daniel Martin relate la période qui succéda à son divorce douloureux, où il ressentit le besoin narcissique d'écrire une pièce intitulée « The Victors » afin de régler ses comptes avec sa belle-famille et de retrouver l'estime de soi au moyen du travestissement de l'écriture. En opérant des bribes de changements significatifs relatifs aux décors, à la profession de chacun et aux relations que les membres de sa famille entretiennent les uns avec les autres, Dan feint de souligner le caractère fortuit de toute ressemblance avec le réel, s'envisage lui-même comme un autre pour mieux renouer avec son moi authentique, espérant ainsi se délester du poids de sa culpabilité dans une perspective résolument dialogique :

I did start the play with everyone fairly well disguised, and of course it remained so in terms of backgrounds and minor details. I *made Anthony a public-school master in the West of England, myself an up-and-coming painter, Jane and Nell school-friends, not sisters. Anthony became a young Establishment Tartuffe, Jane his yes-saying wife; Nell, against my will, I had for dramatic reasons finally rather to flatter—showing her « honestly » torn between art and convention, whether or not to forgive the infidelity that sparked the action.*

A number of rows with the painter were *almost verbatim from our own*; and a final scene, with the Anthony figure justifying his interference to the now wifeless painter by a display of impervious self-righteousness was—as he must have recognised at once—a blatant parody of that first meeting we had had when Nell left me. It was technically one of the better scenes in an otherwise bad play, which aggravated its injury. [...] I was hell-bent on letting them know what I really felt—and that I had much more power to take public revenge than they might imagine. (DM 187, nous soulignons)

La présence de structures causatives-résultatives (« made » Anthony / myself / Jane and Nell / a public-school master / an up-and-coming painter / school friends), de même que la mise en facteur commun des verbes « make » et « become » (« Anthony became a young Establishment Tartuffe, Jane his yes-saying wife ») ou encore le rythme binaire et ternaire de l'énoncé se déclinant sur un axe paradigmatique, soulignent la redistribution des rôles opérée par le metteur en scène et censée refléter le schéma actantiel de la vie des protagonistes tout en l'étrangeant et en le déformant. La mise en relief du complément d'objet Nell placé en début de phrase (« Nell, against my will, I had for dramatic reasons finally rather to flatter ») vise non seulement à mettre son épouse sur un piédestal mais également à la libérer momentanément de la pression exercée par le scénariste qui se pose comme sujet, faisant des acteurs du drame des marionnettes qu'il peut aisément contrôler. La modalité épistémique qui prévaut dans la deuxième partie du passage étudié (« as [Anthony] must have recognised at once ») traduit le langage à peine voilé (« almost verbatim from our own ») d'un scénariste qui avance masqué et laisse au spectateur – seul véritable acteur du drame – le loisir de décrypter le message ainsi encodé. Au cours de l'élaboration du script, Dan anticipe les réactions suscitées par sa

pièce chez les spectateurs faussement implicites, se projette dans leurs pensées qui lui renvoient mathématiquement l'effet escompté.

- 13 Prenant le contre-pied de la dénégation métafictionnelle ou de la « protestation de fictivité » (Genette 1981, 200-201) empruntée au langage cinématographique, Dan fait en sorte que les principaux intéressés se re-connaissent dans les personnages caricaturaux de la pièce tout en se prémunissant à l'avance contre toute accusation de calomnie ou de médisance¹¹. Fowles semble davantage se rapprocher de Raymond Queneau qui, au début du *Dimanche de la vie*, subvertit de façon ludique le contrat initialement postulé par le biais d'une interprétation antinomique : « Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite ».

- 14 Le châtement que Dan encourt pour avoir ainsi déguisé la réalité des faits et retourné la situation à son avantage est celui de se voir privé de tout contact avec la famille qui lui restait. La décision de cette ostracisation et de cette étrangisation lui est brutalement signifiée par son beau-frère Anthony qui le fait sortir de sa vie par voie épistolaire de la même manière que Dan l'a fait entrer dans la sienne sur la scène dramatique de son invention. En accouchant métaphoriquement de son double fictivisé¹² et en exposant le ressentiment du philosophe qui est aussi le personnage central de la pièce sujette à polémique, l'auteur biologique John Fowles produit une réflexion sur l'inspiration créatrice, le rôle cathartique de toute forme d'expression artistique et l'influence que les expériences personnelles peuvent avoir dans l'œuvre fictionnelle¹³ :

No doubt all art has to be based on life in the form of the artist's own experience. I can also see that some such experience might justify public revenge. What I cannot see is how any responsible artist can use his art to transfer his own guilt, and in a closely circumstantial manner, to the innocent. (DM 188)

- 15 À travers la projection de son personnage doublement fictivisé, Fowles revendique la liberté, aussi restrictive soit-elle, de transgresser les interdits dans le cadre imaginaire qu'il s'est construit. Bien que prenant soin de respecter les contraintes relatives aux pratiques artistiques, l'écrivain ou le metteur en scène ne doit pas simplement se conformer aux attentes d'un public ou d'un lecteur initié mais se « retirer » du réel ordinaire et familier pour dégager l'essentielle vérité théâtrale ou romanesque¹⁴. Certes, à la lecture de la lettre rédigée par Anthony à l'intention de Dan, on comprend que le scénariste a de tous temps frôlé la limite du droit à l'image et du respect de la vie privée, en prenant garde cependant de ne jamais la transgresser¹⁵ : « We cannot answer you in kind or in public, we cannot sue you for libel, we can only suffer in silence. You knew that too from the beginning » (DM 189). La tragédie de la liberté qui se joue dans « The Victors » évoque inmanquablement la représentation spéculaire mettant en scène le « Meurtre de Gonzague » dans *Hamlet*. De la même façon que la « micropièce » shakespearienne fait office de miroir tendu par Hamlet à son oncle et beau-père afin de lui faire reconnaître l'ignominie de son fratricide, « The Victors » tend à incriminer les opposants au mariage de Dan et à faire éclater progressivement la vérité quant aux rôles prépondérants qu'ils ont pu jouer dans la dissolution du lien conjugal. Par une subtile mise en abyme structurale et événementielle, la fiction dramatique renvoie aux spectateurs intra-diégétiques le reflet brisé de leur culpabilité dans la réalité empirique de second degré¹⁶.

- 16 La fiction est donc supposée alimenter l'imagination vagabonde du lecteur qui réinterprète sa propre expérience à travers les scènes étranges et diverses d'un même scénario initial élaboré par l'auteur. Dans le domaine de la narratologie comme dans celui

de la théorie littéraire, s'instaure une relation de congruence entre la vision du narrateur et celle qu'il suscite inmanquablement chez le lecteur par son mode de représentation fictionnel. Bien que le lecteur ou le spectateur, à l'instar d'Anthony, puisse refuser de s'en remettre aveuglément à un conteur qui s'avère souvent peu fiable et manipulateur, il ne peut en aucun cas se défaire de ses principes de cohérence en vertu desquels les éléments de l'histoire se solidarisent dans la perspective d'un enchaînement logique.

- 17 La première fin envisagée dans *The French Lieutenant's Woman* contribue grandement à induire le lecteur en erreur dans la mesure où elle ne relève pas, comme on aurait pu le croire, de la création du narrateur mais plutôt de l'imagination féconde du personnage principal s'adonnant à la réécriture mentale de son avenir fictif. L'écriture va de ratés en ratages comme si le brouillon de l'écrivain, avec ses rectifications, se trouvait curieusement intégré dans le manuscrit final :

And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending, I had better explain that although all I have described in the last chapters happened, it did not happen quite in the way you may have been led to believe [...] the last few pages you have read are not what happened, but what he spent the hours between London and Exeter imagining might happen [...]. Above all he felt himself coming to the end of a story; and to an end he did not like. If you noticed in those last two chapters an abruptness [...] a small matter of his being given a life span of very nearly a century and a quarter [...] then do not blame me; because all these feelings, or reflections of them, were very present in Charles's own mind. (FLW 295)

- 18 Le procédé utilisé ici correspond à celui du narrateur beckettien de *Premier Amour* qui balaie d'un revers de la main ce qu'il a évoqué précédemment, ébranle l'édifice fictionnel qu'il s'est évertué à construire de ses mots au risque de le voir s'écrouler : « Je me demande si tout cela n'est pas de l'invention, si en réalité les choses ne se passèrent pas tout autrement selon un schéma qu'il m'a fallu oublier » (Beckett 22). Comme dans le théâtre de Beckett, la parole menace de se désincarner pour devenir étrangère aux oreilles de celui qui l'articule et qui n'émet plus désormais qu'un babil inintelligible. Le personnage fowlesien, notamment David Williams, se caractérise par cette propension à réinventer le scénario de sa vie¹⁷, à évaluer une infinité de possibles au cours de sa destinée et troque bien souvent l'expérience effective d'un quotidien frustrant contre l'expérience fictive, voire onirique, que symbolise l'irréel du passé ou encore l'enchaînement de propositions hypothétiques :

[O]nce again the ghost of infidelity stalked through David's mind—not any consideration of its actuality, but if he *hadn't been married*, if Beth [...] *didn't sometimes have certain faults*, an occasional brisk lack of understanding of him, an over-mundane practicality [...]. *It wasn't that one didn't still find Beth desirable [...]* just that *one was tempted*. *One might, if one wasn't what one was; and if it were offered—that is, it was a safe impossibility and a very remote probability away.* (ET 63)
His mind slid away to imaginary scenarios. Beth's plane *would crash*. He *had never married*. He *had*, but Diana *had been* Beth. She *married* Henry, who promptly *died*. She *appeared* in London, she *could not live* without him, he *left* Beth. In all these fantasies they ended at Coët, in a total harmony of work and love and moonlit orchard. (ET 107)

- 19 Pour reprendre les termes de Jean-Daniel Gollut, le passage ci-dessus fait intervenir « un prédicat créateur de monde qui modalise l'énoncé et ménage l'ouverture d'un champ consacré à la représentation de l'univers onirique » (Gollut, cité par Canovas [32]). L'adverbe de temps « once again » tout comme la phrase introductive du second paragraphe (« His mind slid away to imaginary scenarios » [107]) constitue le point d'ancrage du récit onirique dans le texte référentiel et nous permet de nous prononcer

sur le statut du discours. Le plus-que-parfait associé au mot subordonnant de condition *if*, le prétérit appliqué au modal *will* et exprimant la visée dans le passé, ainsi que la présence de doubles négations sur les différents auxiliaires traduit l'idée de regret inhérente aux faits et aux décisions irrévocables. Mais ce qui nous interpelle plus particulièrement ici est l'emploi du pronom « one » comme sujet d'énoncé renvoyant à un être animé humain faussement indéterminé par la valeur générique que le locuteur David Williams cherche à lui conférer. Par ailleurs, l'opposition marquée des pronoms personnels « he » et « she » qui repose sur une cascade de propositions binaires, elles-mêmes intégrées à une construction en chiasme, révèle en filigrane le caractère interchangeable des individus qui participent de l'intrigue amoureuse (David / Henry // Beth / Diana). Une réécriture schématique et colorisée du scénario fantasmatique élaboré par David illustre le syllogisme à l'œuvre dans la construction onirique de même que la résolution du conflit relationnel en une symbiose des pronoms personnels (« he » + « she » = « they ») :

if he hadn't been married / if Beth didn't sometimes have certain faults
Beth's plane would crash / He had never married
He had, but Diana had been Beth
She married Henry, who promptly died
She appeared in London, she could not live without him, he left Beth
In all these fantasies they ended at Coët, in a total harmony of work and love and moonlit orchard

- 20 La lecture d'œuvres romanesques obéissant à des critères pré-définis apparaît pour bon nombre de personnages fowlesiens comme une échappatoire face aux insuffisances d'un quotidien banal et frustrant, un moyen de reconstruire leur moi décomposé par le biais de schémas situationnels récurrents. Le narrateur de Flaubert's Parrot argue du fait que la fiction procure une amorce d'explication aux interrogations que l'on se pose sur le sens de l'existence ; toutefois il ne peut y avoir d'adéquation entre la vie du personnage, en l'occurrence celle de son épouse défunte, et celle que le lecteur vit par procuration à travers eux :

Books say: she did this because. Life says: she did this. Books are where things are explained to you; life is where things aren't. I'm not surprised some people prefer books. Books make sense of life. The only problem is that the lives they make sense of are other people's lives, never your own. (Barnes 201, nous soulignons)

- 21 C'est d'une lecture fantasmatique et thérapeutique qu'il s'agit, renvoyant aux lecteurs intradiégétiques la réflexion de l'image à laquelle ils voudraient ressembler. Doit-on conclure pour autant aux vertus pragmatiques et libératrices de grilles d'interprétation romanesque, dramaturgique et onirique ou, au contraire, à leurs limites dans la construction à travers autrui d'une identité psychologique et langagière ? Quels besoins la lecture, fondée essentiellement sur l'irréel du passé et du présent et la recherche du même dans l'altérité, a-t-elle pour vocation de combler ? L'enjeu ne consiste-t-il pas pour tout lecteur, et à plus d'un titre pour les lecteurs fictifs que sont les personnages fowlesiens, à investir les personnages et les situations romanesques des pulsions inhibées qui ne demandent qu'à être affirmées ? S'ensuit une interrelation à la fois réflexive et constructive entre le monde dit « réel » correspondant au quotidien du lecteur et l'univers fictif du romanesque qui lui renvoie une image valorisante, bien que tronquée, de ce qu'il est ou de ce qu'il est en passe de devenir.
- 22 Si la lecture de fictions romanesques et l'interprétation dramaturgique et onirique de la réalité semblent constituer une étape incontournable dans la restructuration pleine et définitive du sujet décomposé, elles risquent néanmoins de réduire à néant la quête

identitaire en pulvérisant des idéaux inaccessibles parce que non congruents avec la réalité empirique. Ainsi, le rapport que les protagonistes et l'auteur lui-même entretiennent avec la littérature de fiction teste leur capacité à rebondir, à effectuer des choix d'interprétation sur la scène textuelle et langagière de leur invention. C'est de leur difficulté à intégrer et à digérer les fragments du discours d'autrui au sein de leur propre discours et de leurs préconstruits idéologiques que se noue ou se recompose le lien social, plus que de leurs accords et d'un consensus chimériques¹⁸. C'est de la confrontation de points de vue étrangers, plus que de la possession stérile d'un savoir jalousement gardé, que s'esquissent les prémisses d'un dialogue entre deux systèmes de pensées que rien *a priori* ne tend à rassembler. Dans *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot dégage une interprétation négative de l'interruption du discours comme la part irréductible d'incompréhension et de mésentente entre deux interlocuteurs se réfugiant dans un silence réprobateur :

Maintenant, ce qui est en jeu, c'est l'étrangeté entre nous, et non pas seulement cette part obscure qui échappe à notre mutuelle connaissance et n'est rien de plus que l'obscurité de la position dans le moi – la singularité du moi singulier – étrangeté qui est encore très relative (un moi est toujours proche d'un moi, même dans la différence, la compétition, le désir et le besoin). Maintenant, ce qui est en jeu et demande rapport, c'est tout ce qui me sépare de l'autre, c'est-à-dire l'autre dans la mesure où je suis infiniment séparé de lui, séparation, fissure, intervalle qui le laisse infiniment en dehors de moi, mais aussi prétend fonder mon rapport avec lui sur cette interruption même, qui est une interruption d'être – altérité par laquelle il n'est pour moi, il faut le répéter, ni un autre moi, ni une autre existence, ni une modalité ou un moment de l'existence universelle, ni une surexistence, dieu ou non-dieu, mais l'inconnu dans son infinie distance [...]. Quand le pouvoir de parler s'interrompt, on ne sait pas, on ne peut jamais savoir décidément ce qui vient en action : l'interruption qui permet l'échange, ou celle qui suspend la parole pour la restaurer à un autre niveau, ou bien l'interruption négatrice qui, loin d'être encore la parole qui reprend souffle et respire, prétend – si c'est possible – l'asphyxier et la détruire comme à jamais. (Blanchot 108-110)

- 23 À défaut de pouvoir changer la face du monde, les protagonistes fowlesiens – et le lecteur à travers eux – s'efforcent de faire évoluer la représentation qu'ils en ont. La fonction éthique de l'auteur et de l'altérité consiste à les y aider par un jeu interactif et ré-enchanteur qui transfigure la réalité pour l'appréhender en douceur. C'est par le prisme de l'étrangisation et la quête effrénée de l'altérité que s'opère un possible retour à soi de même qu'une re-connaissance des valeurs et des aspirations qui ouvrent le chemin de l'individuation.

BIBLIOGRAPHIE

Austen, Jane. *Emma* (1815). Harmondsworth: Penguin Classics, 1994.

Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Picador, 1985.

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue. Essais Critiques IV* (1968). Paris : Éditions du Seuil, 1984, 63-69.

- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. « Sur la lecture ». *Œuvres Complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1993-1995.
- Beckett, Samuel. *Premier Amour*. Paris : Éditions de Minuit, 1970.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- Bonoli, Lorenzo. « Fiction et connaissance, de la représentation à la construction ». *Poétique* 124 (2000).
- Canovas, Frédéric. *L'Écriture rêvée*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Chklovski, Victor. *La Marche du cheval*. Paris : Champ Libre, 1973.
- De Certeau, Michel. « Arts de faire ». *L'Invention du quotidien*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1980, 239-253.
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP, 1998.
- Ernaux, Annie. « Vers un je transpersonnel ». *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.). *RITM* 6 (1992) : 219-220.
- Fawcner, Harald, Williams. *The Timescapes of John Fowles*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1984.
- Fowles, John. *The Collector* (1963). London: Pan Books, 1986. [C]
- Fowles, John. *The Aristos: A Self-Portrait in Ideas* (1965). London: Vintage, 2001.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape, 1969. [FLW]
- Fowles, John. *The Ebony Tower* (1974). London: Pan Books, 1986. [ET]
- Fowles, John. *Islands*. Photographies de Fay Godwin. Boston: Little Brown, 1978.
- Fowles, John. *The Tree*. Photographies de Frank Horvat. London: Jonathan Cape, 1979.
- Fowles, John. *Daniel Martin*. London: Picador, 1989. [DM]
- Fowles, John. *A Maggot*. London: Picador, 1991. [Mt]
- Frayse, Suzanne. « Madame Bovary est-elle une mauvaise lectrice ? L'éthique de la lecture selon Flaubert et Nabokov ». *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Nicole Terrien et Yvan Leclerc (dir.). Rouen : Publication de l'Université de Rouen 357, 2004, 123-143.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, « Poétique », 1991.
- Gollut, Jean-Daniel. *Conter le rêve*. Paris : José Corti, 1998.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter* (1850). Harmondsworth: Penguin classics, 2003.
- Jenny, Laurent. « Intertextualités ». *Poétique* 27. Paris : Éditions du Seuil, 1976 : 257-281.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- Larousse (ed.). *Dictionnaire des littératures* (1985). Paris : Larousse, 1990.
- Lecarme, Jacques et Eliane Lecarme-Tabone. *Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 1997.
- Queneau, Raymond. *Le Dimanche de la vie*. Paris : Gallimard, 1952.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du Seuil, « Poétique », 1999.

Searle, John R. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge UP, 1969.

Shakespeare, William. *Hamlet* (1603). London: The Arden Shakespeare, 1982.

Shakespeare, William. *The Merchant of Venice* (1600). London: The Arden Shakespeare, 2011.

Terrien, Nicole et Yvan Leclerc (dir.). *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Rouen : Publication de l'Université de Rouen 357, 2004.

Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

NOTES

1. Pour la traduction du terme *ostranénie* en français voir aussi Chklovski 110-113.
2. « Au fond, [explique Suzanne Fraysse], le problème ne réside pas dans l'identification aux personnages, mais dans l'impossibilité où les lecteurs se trouvent, du fait de leurs limites personnelles, à s'identifier totalement à cet idéal de soi que leur présentent les personnages modèles. Au bout du compte, l'identification se révèle pour eux non point libératrice, mais aliénante, puisqu'elle leur fait perdre de vue ce qu'ils sont vraiment, de petites rainettes jalouses les grands bœufs » (Fraysse 127).
3. Norman Rockwell, *Triple Self-Portrait*, *The Saturday Evening Post*, 13 février 1960 (couverture).
4. En 1969, Julia Kristeva jette les bases de la notion d'intertextualité en soulignant qu'un « mot littéraire n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur » (Kristeva 144).
5. Le narrateur de *The French Lieutenant's Woman* assimile tout naturellement Sarah à « The Scarlet Woman of Lyme » (FLW 107).
6. Souhaitant « faire payer » à Charles la rupture de ses fiançailles avec Ernestina, le père de la jeune femme est implicitement comparé au personnage de Shylock dans une retranscription de ses propos au style indirect libre : « He would have had *his own pound of flesh* » (FLW 356).
7. Nombreux sont les exemples d'inversion sujet/verbe dans les phrases déclaratives destinées à relater un enchaînement de faits ponctuels : « *Then stopped she* and raised her arm to her eyes [...] *Next turned she* toward the cavern's mouth and fell upon her knees [...] » (Mt 231). On remarque de même un changement au niveau de la terminaison des auxiliaires (are/art, were/wert, does/doth, did/didst/, has/have/ hath, shall/shalt) et du phonème central des verbes irréguliers (« spake » au lieu de « spoke » [Mt 245]).
8. Le pronom personnel complément *us* vient se glisser à la place du pronom personnel sujet *we* dans le discours de la servante Dorcas Hellyer rapportant les paroles de Rebecca par un procédé de ventriloque (« *Us* did not talk long, sir. I was called for. And [Rebecca] said she knew *us* was busy, and would be no burden. That she was very weary, and would sup alone, but *us* need not care, for he called Dick should bring it above » [Mt 85]).
9. « [F]ictional worlds gain a semiotic existence independent of the constructing texture; they thereby become objects of the active, evolving and recycling cultural memory » (Doležel 202).
10. Prisme réfractaire d'une réalité distanciée, le territoire insulaire constitue pour l'auteur le lieu privilégié de son expérimentation littéraire comme il se plaît à le souligner dans l'un de ses célèbres essais : « I have always thought of my own novels as islands, or as islanded. I remember being forcibly struck [...] by the structural and emotional correspondences between visiting different islands and any fictional texts: the alternation of duller passages [...] the separate island quality of other key events and confrontations—an insight, the notion of island in the sea of story » (Fowles 1978, 30).

11. L'autofiction de *Daniel Martin* rejoint les « fausses autofictions » ou « autobiographies honteuses » telles que les conçoit Gérard Genette (1991, 87).

12. Lorenzo Bonoli (491) ouvre la voie à une « réévaluation de la portée référentielle et du statut cognitif de la fiction ». Poussant plus avant la réflexion de Searle sur la théorie des actes de langage, et, plus précisément, sur le statut ontologique du discours de fiction, il déclare : « L'auteur fictivise son rôle d'énonciateur, et se projette en tant qu'énonciateur dans le monde fictionnel qu'il va raconter ; autrement dit, il doit feindre de se trouver dans un autre monde, à savoir le monde fictionnel, et de considérer celui-ci comme son monde réel. Dès lors, cet acte de fictivisation n'a pas pour but uniquement de suspendre la valeur des actes de langage dans le monde réel, mais aussi d'instaurer un nouveau régime de vérité inhérent au texte de fiction, où les actes de langage acquièrent de nouveau leur validité. Ce qui nous permet d'expliquer, par exemple, pourquoi le langage de fiction ne présente pas de différences formelles essentielles : l'auteur fictivisé se trouvant dans sa réalité, il parle de son monde comme s'il s'agissait du monde réel, ce qui le dispense d'employer systématiquement des marques de fictionnalité. Le lecteur aussi doit accomplir une sorte d'acte de fictivisation. Le récepteur comme l'auteur doit fictiviser son rôle : ce qui signifie qu'il doit faire semblant d'être quelqu'un d'autre. Plus précisément, il doit faire semblant de se trouver lui aussi dans le monde fictionnel à côté de l'auteur fictivisé. La fictivisation du récepteur revient essentiellement à accepter le discours fictionnel comme discours vrai à l'intérieur du monde fictionnel construit par le texte » (Bonoli 491). Les spectateurs intradiégétiques de la pièce « *The Victors* », de même que le metteur en scène Daniel Martin, ne prennent pas la distance nécessaire par rapport à leur double fictivisé et assimilent ainsi dangereusement fiction et réalité. Le processus de « fictivisation » qui s'opère chez l'auteur et le spectateur dans n'importe quelle représentation dramatique ou romanesque se trouve ici escamoté, aboutissant inéluctablement à un travestissement de la réalité où la vie imite l'art et non l'inverse.

13. De nombreuses allusions aux éléments biographiques de la vie de l'auteur biologique apparaissent à la surface de la scène diégétique comme en témoigne la parenthèse consacrée au père de Dan (où l'on reconnaît sans mal le père de John Fowles décrit dans *The Tree*) et à sa passion pour les plantes et le jardinage : « My father had one real passion, which endeared him to the village and belatedly endeared him to me as well. That was a mania for gardening. Though he would potter about on our occasional picnics and botanize with me, he did not really approve of wild plants and nature. He drew some analogy between horticulture and God watching over a world; in nature things happened behind your back, could not be supervised and controlled. At any rate his own garden and his greenhouse he adored » (DM 91).

14. C'est ainsi que Daniel Martin délimite les contours de la *liberté conditionnelle* qui régit toute forme de création artistique : « The irony is that all artists, at least in the process of creation, are much more "divine" than any first cause one might arrive at, theologically or scientifically, on the evidence. They are not of course genetically, environmentally, or technically free; imprisoned inside whatever gifts they have, whatever past and present experience; nonetheless, even that limited freedom is far greater, because of the immense forest constituted by the imagined, because of the permission Western society grants them to roam in it, than any other form of human being, except perhaps the mystic and the madman, can attain. That is the one reality, and it is largely unconnected with the reception the public accords the eventual product of the retreat. But the creation between the craftsman and the true artist is precisely between knowing what one can do and not knowing which is why one occupation is safe, and the other always incipiently dangerous. I had only to glance back over my work to know which category I belonged to in the overwhelming bulk of it: it reeked safety, mainly because it had been written out of what (and my studio masters) knew the world wanted to hear, and less and less out of my whole knowledge of reality, both personal and public. My most damaging substitute retreat had

been from the awareness of that. That was the horror of landing that drove the bird endlessly on: the risk of the real ground » (DM 309-310, nous soulignons).

15. Ainsi conçue, l'autofiction contribue non seulement à la confession partielle ou totale de soi mais permet aussi, selon les termes d'Annie Ernaux, « d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial, sexuel et scolaire » (Ernaux 220). Contrairement à l'autobiographie qui porte inmanquablement atteinte au respect de la vie privée des acteurs involontairement mêlés à l'intrigue et dont la vie se voit disséquée au même titre que celle de l'énonciateur, l'autofiction est supposée protéger l'intimité de ces derniers ; or la pièce de théâtre autofictionnelle de Dan « semble trébucher sur ce problème du dévoilement d'autrui » (Lecarme 63) dans la mesure où le pacte autofictionnel est rompu, laissant entrevoir des vérités embarrassantes à travers les indices autobiographiques qui mettent à mal la confidentialité faussement postulée.

16. Nous emploierons le terme de « réalité empirique de second degré » afin de bien distinguer la réalité première de l'auteur John Fowles, fait de chair et de sang, la réalité seconde de son personnage Daniel Martin s'essayant à l'écriture autofictionnelle (à la fois narrateur extra et intra-diégétique), et la réalité de la projection fictionnelle qu'accomplit ce dernier via le personnage de Simon Wolfe, dont il se détache par son rejet initial : « He had already, without having admitted it to Jenny, borrowed her proposed name for his putative hero: the ghost of Altadena Drive, the pin-found "Simon Wolfe". He didn't like the name and knew he would never use it, but this instinctive rejection gave it a useful kind of otherness, an objectivity when it came to distinguishing between his actual self and a hypothetical fictional projection of himself » (DM 449).

17. On retrouve chez Clegg ce penchant pour la réécriture fictionnelle d'un réel loin de satisfaire ses aspirations. Imaginant la version qu'il pourrait donner aux policiers si la séquestration et la mort subséquente de Miranda venaient à se découvrir, l'anti-héros recourt abondamment au prétérit modal et au conditionnel pour masquer le caractère sordide de la situation et lui conférer une tonalité exclusivement romantique : « It came to two o'clock. I don't know why, I began to think her being dead was all a mistake, perhaps she had just been asleep. So I had to go down to make sure. It was horrible. Soon as I went down in the outer cellar I started imagining things. Like she might step out of a corner with a hatchet. Or she would not be there even though the door was bolted she would have vanished. Like in a horror film [...]. But all I could think was how this was the end. I couldn't live with her down there like that [...]. All I had to do was kill myself, then the others could think what they liked [...]. I started thinking how I could do it, how I could go into Lewes as soon as the shops opened and get a lot of aspros and some flowers, chrysanthems were her favourite. Then take the aspros and go down with the flowers and lie beside her. Post a letter to the police. So they would find us down there together. Together in the Great Beyond. We would be buried together. Like Romeo and Juliet. It would be a real tragedy. Not sordid » (C 276).

18. Comme le dit Jean-Marie Schaeffer (1) dans un entretien sur le rôle social de l'art : « [...] ce qui explique l'importance des arts dans la vie des hommes depuis que les hommes existent, c'est justement le fait qu'il n'y a pas d'un côté la vie que nous menons et de l'autre les pratiques artistiques. Il existe un lien indissoluble entre les deux et ce lien tient notamment au fait que les pratiques artistiques tirent profit des ressources mentales qui, par ailleurs, ont aussi des fonctions non artistiques. Si on ne comprend pas cela, on ne comprend pas l'art ni la vie, on ne comprend pas pourquoi l'homme s'intéresse à l'art et pourquoi il a produit des arts ».